

**Piotr Dobrowolski**

## Teatralne wojny z kontrolą medialną

ABSTRACT. Dobrowolski Piotr, *Teatralne wojny z kontrolą medialną* [Theatre wars on media-controlled reality]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 197-214. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The title of this essay plays on words with a title of Noam Chomsky's book *Media Control* and with a term *War on Terror*, both connected by exploring features of 'mediality' (media-reality). The author's interest lays where theatre and media clash, giving friction of potentials that is productive by differencing 'reality' and the media. He attempts to retrace the aesthetic interpretation of the mass media relationship used in theatre, starting from the similar narratives that they both employ (basing on Polish critical reception of *in-yer-face theatre*). Afterward he moves to a place, where the faith in an image showed onstage is undermining, to the position that counterbalances the trust placed in an onscreen, mass media reality (exploring a practice of *The Wooster Group*). In the conclusion appears that theatre enlarges a distance to its construct, in an opposition to the media. It is authorized to expose its own conventionality: the stage never tries to make an uncritical illusion of reality, theatre wants to set its audience free to interpret what they see; these facts evoke a natural war between theatre and the mass media.

Tytuł poniższego artykułu opiera się na pewnej grze słów, wykorzystującej dwa terminy, funkcjonujące i obecne na różnych poziomach świadomości odbiorcy kultury masowej. Jednym z nich jest „kontrola medialna”, rozumiana tu jako zjawisko opisane szczegółowo przez Noama Chomsky'ego w jego pracy *Media control. The Spectacular Achievements of Propaganda* (*Kontrola medialna. Spektakularne osiągnięcia propagandy*) z 1991 roku. Zjawisko kontroli rzeczywistości, mające polegać na kreacji pewnego jej obrazu w mediach masowych, analizowane jest tam w duchu niezgody z powszechną praktyką nadawczą. Wnioski i pojęcia obecne u Chomsky'ego pojawiają się jednak coraz częściej jako element toczącej się, również na polskim gruncie, szeroko zakrojonej dyskusji. Rozgorzała ona w kontekście domniemyanych wpływów, jakim podlegają środki masowego przekazu, zakulisowo sterowane ze swych upolitycznionych centrów decyzyjnych (co stoi w opozycji wobec zakładanej obiektywności przekazywanych przez nie informacji). Drugim pojęciem, do którego odwołuje się powyższy tytuł, jest rozpowszechniane przez główne kanały komunikacji medialnej wyrażenie „wojna z terroryzmem” (*War on Terror*). Jej niejasna idea spopularyzowała się globalnie przez koncepcję polityki obronnej Stanów Zjednoczonych podjętą po Jedenaśmym Września 2001. Wojna ta we wszystkich aspektach – z jej przyczynami i poszczególnymi posunięciami ścierających się w niej sił –

funkcjonuje jedynie jako ekranowa prezentacja, obecna w środkach masowego przekazu. Projekcja ta ma miejsce w odniesieniu do znakomitej większości społeczności światowej niezależnie od jej biegunowo rozciągających się waloryzacji. Zatem w tym, z życia wziętym, przypadku, podobnie jak w filmie Barry'ego Levinsona *Wag the Dog*<sup>1</sup> (*Fakty i akty*), prezentowana rzeczywistość wojenna znana jest szerokiemu gronu odbiorców, jednak istnieje jedynie jako forma wiadomości docierających do nich z pola walki w sposób zapośredniczony. Czy zatem wojna toczy się naprawdę? Odpowiedź zależy od przyjętego punktu widzenia, warunkowanego oceną *newsów*. Trzeba przy tym pamiętać, że również sposób ich interpretacji podlega możliwości wprowadzenia elementu sugestii w intencji przekonania tzw. opinii publicznej do przyjęcia określonej postawy. Propaganda od dawna zna na to sposoby i dysponuje odpowiednim repertuarem środków.

## Na zielonych łąkach

Choć różne są rodzaje nośników medialnych i różne siły stoją za poszczególnymi nadawcami każdego z nich i wpływają na ich przekaz (czasem są to nawet siły przeciwstawne) wszystkie one mają pewne cechy wspólne. Założenie to, zgodne z teoriami Marshalla McLuhana, daje szansę teoretykom, by snuć rozważania nad mediami jako jednym – znanym z praktyki – elementem rzeczywistości. Dzięki temu ich przekaz może być poddawany badaniu jako całość, bez rozdzielania poszczególnych jego części składowych. Wszystkie doniesienia środków masowego przekazu mogą być w tej sytuacji postrzegane jako jeden, choć niejednorodny, strumień informacji. Nie interesuje nas przy tym niesiona treść, ale sposób ich istnienia, a także powody ciągłego pojawiania się i przemijalność *news'u* jako nowości w otaczającym nas świecie. Na główny nurt tego strumienia składać się mogą różne, całkowicie niezależne źródła. Jednak wrażenie różnorodności, jakie sprawia on przy pobieżnej ocenie, okazuje się często fałszywe. Odpowiedzialność za wzajemne podobieństwo poszczególnych transmisji medialnych należy podzielić pomiędzy filozofię ich działań (często wspólną wszystkim nadawcom) i poetykę, którą operują poszczególne środki medialnego przekazu, tworząc nadawaną przez siebie informację.

<sup>1</sup> Podobna sytuacja ma miejsce w opisie Wojen Irackich dokonany przez Jeana Baudrillarda w jego esejach publikowanych w „*Liberation*” pomiędzy styczniem i marcem 1991, zebranych potem w anglojęzycznej wersji w książce *The Gulf War Did Not Take Place*; tłum. Paul Patton, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Przyjmując pewne uogólnienie można uznać, że media, nawet jeśli operują różnymi nośnikami i wykorzystują różne materiały w formowaniu swego komunikatu, stosują ten sam kod komunikacyjny. Wszystkie one bowiem muszą zadbać o odpowiedniość formy do możliwości swoich odbiorców. Zadaniem wypełnionego określonymi treściami przekazu jest dotarcie ku możliwie najszerszemu gronu potencjalnych widzów, czytelników, słuchaczy (w domyśle – również ku jak najszerszemu ich *spectrum*). Poszczególne media starają się przyciągnąć uwagę różnych grup społecznych. Z jednej strony dzieje się to na zasadzie przyzwyczajania ich do określonej specyfiki przekazu, z drugiej zaś – poprzez oferowanie przeciętnemu odbiorcy tego, do czego przywykł gdzie indziej i czego w związku z tym oczekuje. Taka droga zdobywania widza, słuchacza czy czytelnika wiąże się ze schlebianiem jego gustowi i minimalizowaniem jego wysiłku we wszystkim, co związane z recepcją. Wymienione zasady sprawiają, że dzisiaj media wizualne mogą zdominować wszelkie inne formy komunikacji w liczbach regulujących ich wydajność czy oglądalność statystyk, w rezultacie zaś – by zapanować nad masową wyobraźnią swoich odbiorców.

Media masowe, czy ktoś chce tego, czy nie, wpływają na opinię publiczną. Jednak rezultaty tego wpływu nie w każdym przypadku muszą pokrywać się z planami jego projektantów. Przywykliśmy już do tego, że „grupy trzymające media” nie godzą się na wypuszczenie ich ze swoich rąk, przeciwnie, starają się utrzymać i umocnić własne pozycje. Bardzo rzadko czynią to jawnie, chcą bowiem, by poszczególni nadawcy medialni, którzy im podlegają, postrzegani byli jako obiektywni informatorzy. Jednak formułując pewne komunikaty, docierające do odbiorców i wpływając na wydawane przez nich sądy, stają się fizycznymi kreatorami rzeczywistości, będącej udziałem wszystkich. Adresaci komunikatów medialnych są przez nie prowadzeni, często nawet wprost, przez zawęzanie, a nie poszerzanie ich perspektywy postrzegania. Opisując rzeszę ludzi z przysłoniętymi oczyma, którzy wodzeni są przez media, Chomsky nazywał ich „ogłupiałym stadem” (*bewildered herd*)<sup>2</sup> powtarzając te słowa za Walterem Lippmanem, amerykańskim dziennikarzem, twórcą teorii demokracji z uwzględnieniem różnic między kilkoma „klasami” obywateli. Na zasadzie analogii moglibyśmy nazwać wiodącą wspomniane stado grupę mianem pasterzy (*bewildered shepherds*) „ogłupionych” posiadaną przez nich władzą. Wciąż jednak pamiętać trzeba, że abstrakcyjnie pojmowane media, ze wszystkimi jednostkowymi siłami kierującymi nimi chcą, żeby ludzie wierzyli w szczerłość i bezstronność ich

<sup>2</sup> N. Chomsky, *Media control. The Spectacular Achievements of Propaganda*, Seven Stories Press, New York 1997, s. 12.

przekazu. Kształtując myśli i opinie swojej publiczności, chcą być postrzegane jako wiarygodne źródła informacji. Jednak ich pośrednictwo zawsze wpływa na nadawane przekazy, zniekształcając odbijany przez nie obraz.

Teatr jest również rodzajem medium. Zawsze w swojej historii używał on określonych sposobów i narzędzi komunikacji wizualnej. Nie wszystkie spośród tych, po które sięgał i które stosuje, wykształcone zostały na jego własnym terytorium. Sztuka teatru zapożyczyła niektóre z nich, czerpiąc z doświadczeń rozwiniętych na innych polach aktywności kulturalnej człowieka. W grupie tej znaczną rolę ma poetyka telewizji<sup>3</sup>, najbardziej uniwersalnego z mass mediów. Nie można jednak zapominać, że scena teatralna nigdy nie popadnie w całkowitą zależność od jakichkolwiek wzorów, pochodzących z innych źródeł. Wyróżniają ją bowiem pewne cechy charakterystyczne, będące podstawą istnienia teatralnego świata. Nawet jeśli niektóre ze stosowanych przez współczesny teatr środków wywodzą się z popularnych mediów, ich natura podlega przemianie w jego praktyce. W ten sposób pojawia się element gry, polegającej na pozornie paradoksalnej przemianie pomiędzy różnymi poziomami bytu: kiedy powoływane do istnienia konstrukcje iluzorycznego świata przyoblekają się w realne kształty, ich falsyfikacja może zostać ujawniona. Ta gra może być również postrzegana jako wojna, którą teatr, używając wielorakich medialnych tworzyw, toczy przeciwko mass mediom, z całym ich dumnym samozadowoleniem i butną pewnością siebie, związaną z nieograniczoną dominacją nad opinią publiczną. Wspomniana wojna bierze się z filozoficznej głębi, implikowanej przez naturę teatru. Łączy się ona z inspiracjami jego poszczególnych realizacji, pochodzącymi ze świata „zewnątrznego”.

Teatr charakteryzuje się żywą obecnością aktorów, odgrywających określone role przed publicznością. Żadne z teatralnych istnień nie może być postrzegane jako naśladowanie, ogólnie pojmowanej, rzeczywistości. Dwie różne perspektywy widzenia pojawiają się w tym kontekście. Jedną z nich wprowadza realność, jako szczerłość użytego tworzywa, drugą zaś – wrażenie, jakie pozostawia zawartość jego formy, czyli pełen ładunek treściowy emitowanego przekazu. Podstawę pierwszej z wymienionych perspektyw tworzą aktorzy, jako realne osoby, starające się powołać do istnienia postaci i stając się nimi przez użycie słów, którymi one mówią i podejmowanie gestów, które one czynią. Ten punkt widzenia umożliwia

<sup>3</sup> Zainteresowanie, jakie teatr pokłada w telewizji, przyszło po okresie jego zafascynowania kinem. Dziś daje się zauważyć nowa tendencja, podążająca za rosnącym rozpowszechnieniem i popularnością mediów elektronicznych z Internetem na pierwszym miejscu, choćby przez imitację zasad rządzących „czatami” lub chaosu rezultatów wyrzucanych przez internetowe przeglądarki.

teoretyczne zaistnienie całkowitej odpowiedniości pomiędzy rzeczywistością prezentowanego obrazu i rzeczywistością, w jakiej pojawia się on w oczach publiczności. Druga z perspektyw odnosi się do całego teatralnego Wszechświata, z jego możliwościami, by powoływać do istnienia wrażenie *alternatywnej rzeczywistości*. Ten punkt postrzegania zależny jest od zdolności percepcyjnych widza, jego otwarcia na nowość i możliwości jego wyobraźni. Żadne ze współczesnych przedstawień teatralnych zaliczanych do zbioru postdramatycznych nawet nie próbuje powoływać pełnej i skończonej wizji rzeczywistości, którą można by zamknąć w jakichkolwiek ramach opisu. Jej stwarzanie pozostawione jest dzisiaj widzowi teatralnemu, co staje się kolejnym przyczynkiem ku całkowitemu przeciwstawieniu tego środka przekazu mass mediom (teatr służy prowadzeniu dialogu z publicznością, a nie komunikowaniu jej czegokolwiek).

## Studnia bez dna

Kiedy rozważamy obecność pojęć takich jak fikcja i rzeczywistość we współczesnym teatrze, nie możemy zapominać kilku zdań wypowiedzianych przez Hamleta w jego metateatralnym monologu, adresowanym do aktorów, przybyłych do Elsynoru (*Hamlet*, akt III, scena II):

[...] podporządkuj swoje słowa działaniu, a działanie słowom, kładąc szczególnie nacisk na to, by nie przekroczyć granic naturalnej prostoty, gdyż każdy nadmiar wrogi jest teatrowi, którego celem ongi, jak i dziś, było i jest służyć jako zwierciadło naturze, ukazywać cnotę jej oblicze, nikczemności jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno<sup>4</sup>.

Kilka spraw, o których wspomina Hamlet w przytaczanym tu tekście odnieść można do obecności nowoczesnych mediów w teatrze. Wiersz mówiący o „nieprzekraczaniu naturalnej prostoty” może ugruntowywać sądy tych, którzy pozostać chcą wierni podstawie teatralnego przekazu – aktorowi, obecnemu na scenie przede wszystkim w wymiarze fizycznym. Polegają oni na autentyzmie przedstawienia, na pewnym *ubóstwie teatru*, powstającego w *pustej przestrzeni*; teatru kształtowanego na wzór doświadczeń autorów przywoływanych określić: Jerzego Grotowskiego i Petera Brooka. Taki rodzaj sztuki scenicznej, odrzucający najnowsze narzędzia i nie podpierający się w żaden sposób technologią, jeśli zdarza się współcześnie, zorientowany jest ku metateatralności. Kolejne zdanie Hamleta przeciwstawia się takiej, w pewnym sensie ciężącej ku mini-

<sup>4</sup> Przekład Macieja Słomczyńskiego.



malizmowi, praktyce. Porównanie teatru do zwierciadła<sup>5</sup>, w którym odbijać się ma natura, może być interpretowane jako aluzja, by używać „z natury czerpanych”, aktualnych tematów i środków, w miarę jak pojawiają się one w świecie i egzystują pomiędzy różnymi współczesnymi zjawiskami.

Wątek, temat, nie fabularna (ale też medium, jako środek jej przekazu) wzięte z rzeczywistości dnia powszedniego, ukazują publiczności jej własne odbicie; każdy zobaczyć może w nich siebie. Widzowi dana jest szansa odnalezienia źródła pochodzenia danych obrazów i rozpoznania przekaznika użytego, by je przedstawić. Może on tworzyć własne jego interpretacje, a także interpretacje przedstawianych w ramach tego zwierciadła scen, patrząc (*theaomai*) na sytuację znaną mu z innych poziomów własnego doświadczenia. Jeżeli któreś z dostrzeżonych zjawisk wywoła wrażenie szoku, może sam poszukać w sobie tego, co niegdyś stanowiło jedną z cech teatralności tragicznej: *hamartii*. Jednak współcześnie wydaje się to dość problematyczne do osiągnięcia. Czy jest bowiem jeszcze miejsce dla odczuwania i rozpoznania jakiegokolwiek winy tragicznej w erze zmierzchu dramatyzmu, wypieranego przez codzienność *reality shows*? Czy ktoś może być zdolny, by dostrzec ją w – potencjalnie dającej takie możliwości – smutnej, brutalnej czy perwersyjnej egzystencji osób spowiadających się publicznie ze swoich myśli i czynów?

Ostatnie z przywoływanych powyżej zdań Hamleta mówi o ukazywaniu „chwili obecnej i duchowi czasu ich kształtu i piętna”. Słowa te każą wejrzeć w otaczającą nas rzeczywistość, czymkolwiek by ona nie była, w taką, jaką się zdaje; nawet jeśli istnieje jedynie jako konstrukt, stworzony przez połączenie zdolności myślowych i jakiś czynników je aktywizujących, jak medialny ekran pełen obrazów. Lecz wtedy potrzeba kolejnego, bliższego przyjrzenia się tej rzeczywistości, wejrzenia z uwagą w charakter śledzonych zjawisk, które raz jeszcze, wzięte pod rozwagę, rozbudzić mogą świadomość patrzącego i zmusić go do refleksji: czy to, co widzi, jest środkiem przekazu samym w sobie, czy niesioną przez niego wiadomością?

Pozostawać w zgodzie z naturą i operować skromnymi środkami, nie zapominając przy tym o specyfice czasów, w których żyją, i w niej szukać inspiracji do podejmowanych działań, to rady, które Hamlet daje ludziom teatru. Słowa te przypominają im także, że wszystko, czego użyją w swojej twórczości, ulegnie pewnego rodzaju przemianie w oczach widza. Media i najnowsze wynalazki, warunkujące ich transmisję, mogłyby czerpać z tego faktu określone korzyści, one jednak nie chcą dopuszczać

<sup>5</sup> W wersji oryginalnej *Hamleta* teatr ma jedynie „trzymać zwierciadło”: „[...] from the purpose of playing, whose end, both at the / first and now, was and is, to hold, as 'twere, the /mirror up to nature”.

możliwości istnienia jakichkolwiek miejsc niedookreślenia w swoim przekazie, to wbrew ich naturze. Jednak, poprzez krytyczne odbicie w oczach odbiorcy, i one podlegają przemianom i dopełnieniu tak samo, jak wszystkie inne strumienie informacji. Teatr umacnia tę potrzebę dookreślenia, dokładając kolejny powód dla kontynuacji wojny, o której tu mowa.

Zewnętrzny świat ulega przemianom. Wraz z jego transformacjami zmienia się również sposób postrzegania rzeczywistości, w której żyjemy. Także cała kultura, przy zmianach zwykłych czynności życiowych, ewoluuje. Powstaje rodzaj zamkniętego kręgu, w którym jakość kultury decyduje o charakterze świata, który przyswajamy żyjąc, a także o tym, jakie możliwe kształty przybiera jego obraz, kiedy odbierany jest przez jej konsumentów. Pośród tej, bardzo szerokiej grupy, znajdują się również jednostki, których udziałem stanie się – lub jest – tworzenie kultury. Oczywista prawda, mówiąca o specyfice czasu i o wynikającym z niej fakcie – że innego świata uczymy się dzisiaj, niż kiedykolwiek wcześniej – jest w tych warunkach truizmem. Zwłaszcza, jeśli weźmiemy pod uwagę nowe sposoby rozpowszechniania informacji przez media, wzbogacające swoim charakterem transmitowane przez siebie informacje. Sposób postrzegania zależy od wyuczonych zdolności percepcyjnych. Przyswajanie zmiennej kultury pociąga za sobą zmienność istnienia całej rzeczywistości, którą uważa się za prawdziwą. Nowe, nieznane wcześniej wersje istnienia wymagają nowszych form i sposobów ich opisywania. Pojawia się potrzeba – a nawet żądanie – stworzenia nowego języka komunikacji, zdolnego oddać zmienny charakter kultury. Język ten musiałby używać takich kodów i jednostek słownikowych, które wypracowane zostały przez nieznane wcześniej kanały komunikacyjne. Na scenie teatru współczesnego pojawiają się często spektakle, które mówią o wszystkich wspomnianych tu problemach. Między nimi są zaś i takie, które pełnymi garściami czerpią z zasobów motywów i wątków, znanych z innych mediów wizualnych.

## Tak jak w kinie

Mężczyzna stojący przed publicznością, znajdujący się bardzo blisko pierwszych jej rzędów, trzyma w rękach broń. Po chwili przeładowuje ją, unosi ramię, mierzy pistoletem w ludzi. W tle ogłuszająca, szybka muzyka, dobiegająca zza kulis, która upodabnia tę scenę do sekwencji otwierającej film *Pulp Fiction* Quentin Tarantino. Tam dwójka bohaterów, Pumpkin i Honey Bunny, wskakuje na stoliki w barze, krzycząc „Everybody be cool! This is a robbery!” Postać na scenie powtarza te słowa po polsku, wrzeszczy: „Niech nikt się nie rusza, to jest napad!” Zwracając się bezpośrednio do jakiegoś mężczyzny, woła „Ty tam, nie próbuj żad-

nych sztuczek, bo posmakujesz ołowiu!”. Chwyta zakładniczkę, przystawia lufę do jej twarzy i grozi, że „zaraz ją rozwali”. Muzyka i migające, stroboskopowe światło sprawiają wrażenie podobne do tego, jakie wprowadza montaż, potęgując poczucie przyspieszenia akcji, znaną ze sztuki filmowej. Aktor na scenie zdaje sobie doskonale sprawę z tych związków, wie o tym też postać, którą stwarza. Potwierdza to w kolejnych słowach: „To jest napad! Wszyscy znają to z filmów, więc nie powinno być problemów!”.

Opisany fragment to pierwsza scena, autotematycznego już w tytule, spektaklu *Vol. 7*. Przedstawienie to, będące siódmym w dorobku Teatru Porywacze Ciał<sup>6</sup>, zaczyna się niczym opowieść kryminalna, nie można jednak na tej podstawie wyciągać pochopnych wniosków genologicznych. Po chwili okazuje się bowiem, że przedstawienie to jest całkowicie meta-teatralne, a jego treść opiera się na prezentacji działań dwojga młodych ludzi, mężczyzny i kobiety, przygotowujących spektakl. Przywołana wyżej scena napadu, otwierająca to przedstawienie, kończy się w momencie, kiedy dziewczyna będąca zakładniczką, mówi: „Nie, to nie tak! Musimy zrobić to wszystko inaczej!”. Trzymający ją człowiek, sprawiający wrażenie niebezpiecznego, słysząc te słowa, porzuca pozę bandyty i zmienia się w zbitego z tropu aktora, który stracił wątek. Powtarza głośno projekt zaplanowanej wcześniej fabuły, zdając z niego relację przed publicznością: „Facet napada na bank i bierze zakładniczkę... Oni znali się wcześniej, ale się nie poznali, bo nigdy nie widzieli swoich twarzy...” Pada zarzut, że niemożliwa jest taka sytuacja. Odpowiedzią na niego są słowa: „możliwe, możliwe, ja widziałem to w jednym filmie”. Zarzut zostaje odparty. Napady, zakładnicy, przypadkowe zabójstwo, miłość w cieniu lufy pistoletu, wszystko, jak w życiu, pojawić się ma na scenie. Jak w życiu? Oczywiście, przecież „wszyscy doskonale znamy to z filmów”. Chcąc stworzyć przedstawienie docierające do widzów, bohaterowie spektaklu szukają wzorów w obszarach znanych z kina akcji.

Ujawniona została potrzeba użycia nowego języka komunikacji. Kiedy język kultury podlega daleko idącym zmianom, również teatr staje się od niego zależny. W związku z tym niektórzy teatralni twórcy: reżyserzy, scenografowie, dramaturdzy, proponują zbliżenie teatru i niektórych mediów masowych, jak choćby opisywani tu Porywacze Ciał czy Thomas Ostermeier<sup>7</sup>, który w roku 1999 tak manifestował swoje teatralne zamiary:

<sup>6</sup> Nazwa Teatr Porywacze Ciał obciążona jest również pewną filmową proveniencją, pochodzi bowiem od tytułu filmów Dona Siegela (1956) i Philipa Kaufmana (1978) *Inwazja porywaczy ciał*.

<sup>7</sup> Na rodzimym gruncie podpisał się pod podobnymi poglądami na przykład Maciej Nowak, dyrektor Teatru Wybrzeże z Gdańska, przyjmując nawet podobną formę ich wy-



Aby sprostać przyspieszeniu naszego postrzegania wyszkolonego na filmie i telewizji sposób opowiadania musi stać się szybszy i bardziej złożony. [...] Film, telewizja, wideoklip podsuwają wzory [...] Dzisiejszy widz jest inteligentniejszy i bardziej kompetentny w odbiorze opowieści. Obecnie do teatru zaczyna chodzić pierwsze pokolenie, które wyrosło na telewizji<sup>8</sup>.

Jeden wniosek płynący z tej wypowiedzi jest pewny: to wpływ, jaki mają media na współczesny świat. Nikt, próbując mówić o rzeczywistości, w której żyjemy, nie może zapominać, że w wielu wymiarach jest ona całkowicie zależna od przekazów medialnych i nimi rządzona. Źródła zdobywania informacji i wiedzy zmieniły się dramatycznie przez ostatnie kilkadziesiąt lat i nadal się zmieniają. W ostatnim półwieczu media masowe znacznie rozszerzyły swój wpływ na rzeczywistość. Stało się to możliwe głównie dzięki pojawieniu się i rozpowszechnieniu telewizji. Pierwszy program telewizyjny w Polsce został wyemitowany z Warszawy pięćdziesiąt cztery lata temu. Przez pół wieku od wprowadzenia tego wynalazku stał się on centralnym punktem w każdym, praktycznie rzecz biorąc, gospodarstwie domowym. Ta powszechność doprowadziła do zmian charakterystycznych cech naszego społeczeństwa (wprowadzając choćby jego atomizację) i nadal wpływa na poszczególne jednostki. Telewizja i inne media masowe zmieniają kulturę, którą chłoną ich odbiorcy przez przyswajanie informacji i przekładanie ich na własne wyobrażenie rzeczywistości. Wpływy te przejawiają się również w sposobie myślenia i języku, którym posługujemy się dzisiaj, zgodnie z zasadą przedstawioną przez Benjamina Lee Whorfa w jego pracy *Język, myśl i rzeczywistość*:

Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak a nie inaczej, ponieważ nawyki językowe naszej społeczności predysponują nas do określonych wyborów interpretacyjnych. Zaakceptowane wzorce posługiwania się słowami poprzedzają często pewne tory myślenia i pewne formy zachowań<sup>9</sup>.

## Wchodząc między wrony

Przysłowie mówiące „Kto wejdzie między wrony, musi krakać jak one” w swojej uniwersalnej wymowie zawierać może również opis niebezpieczeństw związanych z zapatrzeniem teatru w różne typy mediów. Ostrzega ono przed groźbą pewnych zależności, którym podlegają ludzie,

rażenia – zawarł je w manifestie pt. *My, czyli nowy teatr* opublikowanym w „Notatniku Teatralnym” 2004, nr 36.

<sup>8</sup> T. Ostermeier, *Teatr w dobie przyspieszenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” kwiecień 2000, nr 36, s. 17.

<sup>9</sup> B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 181.

będący bytami ukształtowanymi przez kulturę i uczącymi się całe życie. Jeżeli media dostarczają nam większości informacji o świecie, a także sugerują sposoby ich odbioru i interpretacji, język, w którym formułujemy nasze myśli i którym porozumiewamy się, musi także znajdować się pod ich wpływem. Trzy podstawowe cechy charakteryzują dzisiejsze przekazy medialne: prędkość dostarczanych przez nie i następujących po sobie informacji, związana z ich zmiennością; atrakcyjność ich podania, najczęściej w formie wizualnej, wreszcie potrzeba zawarcia w nich elementu rozrywki, której domagają się odbiorcy. Każda z tych cech musi stać się przedmiotem uwagi tych, którzy chcą wchodzić w kontakt z innymi, zwłaszcza medialny kontakt zbiorowy. Wymienione tu cechy czasem mogą być obserwowane już na podstawowym poziomie komunikacji międzyludzkiej, w codziennych relacjach, w języku, którym porozumiewamy się ze sobą. Jednak wszystkie one muszą zostać rozważone, a nawet stanąć w centrum uwagi tych, którzy tworzą komunikaty, stosując różnorodne środki wizualne. Pomędzy nimi znajdują się ludzie, którzy kuszeni są, by podążać za medialnym sposobem kreacji i używać jego języka na różnych poziomach swojej artystycznej działalności. W grupie tej znajduje się Thomas Ostermeier, proponujący wprowadzenie nowych kodów medialnych na grunt teatralny.

Wpływ mediów, wywierany na pozostających w ich orbicie twórców, ujawnia się w ich działaniach. Jeden z wiążących się z nim problemów pojawia się w momencie, kiedy zdamy sobie sprawę, jak osobiste doświadczenie praktyczne ustąpiło miejsca pewnego rodzaju zapośredniczonej wiedzy globalnej. David Morley zarysował takie niebezpieczeństwo w wykładzie wygłoszonym na Uniwersytecie Jagiellońskim<sup>10</sup>. Do wspomnianej wyżej obserwacji – dotyczącej doświadczenia – dodał on także emocje, pochodzące z tego samego źródła, czyli również z drugiej ręki, a będące rodzajem protetycznego wynalazku; zapożyczeniem „serialowych namiętności”. Morley wskazał także, że ludzie pozostający pod wpływem mediów nie poszerzają swoich perspektyw praktycznego działania, ani leżących w nim możliwości. Powodem takiego stanu rzeczy może być specyficzny rodzaj uzależnienia, łączony ze pewną postacią przemocy, jaką stosują media. Są one zaprojektowane do tego, aby, używając wszelkich możliwych sposobów, dotrzeć do świadomości swojego odbiorcy.

Wydaje się, że nieuzasadnione są obawy związane z możliwym naśladowaniem takiego stanu rzeczy przez teatr. Kiedy poszczególne spektakle próbują podążać tą drogą, zdarzyć się może coś wręcz przeciwnego.

---

<sup>10</sup> D. Morley, *Być w domu w mobilnym świecie*. Wykład wygłoszony w Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 3 III 2003, przeł. M. Halawa, „Kultura Popularna” 2003, nr 3(5).

Dwa różne światy, zarówno świat mediów, jak i teatru, uruchamiają podobną płaszczyznę odbioru, która wykorzystywana jest przez oba te systemy. Prowadzić one mogą wzajemny dialog lub rodzaj specyficznej mediacji, jednak jeden z nich nigdy nie stanie się drugim. Zgłębiając specyfikę każdego z nich, stwierdzić nawet można, że istnieje pewien rodzaj niezgody między mediami masowymi i teatrem, polegający na sposobie kreowania przekazu każdego z nich. Wprowadza to, wspomniane tu już, pojęcie gry, która toczy się między nimi; gry, która, w pewnym momencie, przerodzić się może w wojnę. Niektóre z postaw różnicujących te zjawiska zdają się fundamentalne dla pewnych ich wersji, jeśli – na przykład – zawierają odrzucenie wszelkich aspektów medialności w teatralnym świecie. Taka sytuacja ma miejsce, gdy poszczególni twórcy dążą w swoich działaniach do maksymalnego uproszczenia, minimalizacji czy redukcji, zmierzając do bezpośredniej wymiany emocji między aktorem i widzem. Taki rodzaj teatralności, dający, jako rezultat, sztukę o ograniczonym zasięgu, sztukę *esencji*, sięga do swych źródeł, do podstaw tej sztuki<sup>11</sup>. Nie zostaje w tym wypadku podjęty jakikolwiek dyskurs z podlegającymi wpływom i zmiennymi: rzeczywistością, medialnością, czy jakimkolwiek zjawiskiem z zakresu tych pojęć, gdyż teatr taki stoi ponad tym wszystkim, nie pozwalając sobie na uleganie czarowi mediów, ani na ich wpływanie na siebie. Posiada on własny, wewnętrzny i osobny wymiar realności, wykreowany od początku do końca specyficznymi dla siebie środkami. Umożliwia mu to osiągnięcie wystarczającego punktu oparcia i zdobycie przestrzeni do istnienia w bezpiecznej niszy.

Jednak pole naszego zainteresowania znajduje się w nieco innym miejscu, w punkcie, gdzie teatr i inne media zderzają się, powodując konfliktowe „tarcie”, które może być niezwykle produktywne i pomocne w rozumieniu rzeczywistości, czymkolwiek by ona nie była. Warto zatem podejmować dalsze próby wysłедzenia, w jaki sposób koncepcje zaczerpnięte z mediów i ich przetworzone wersje pojawiają się w teatrze. A dzieje się to na różnych poziomach; począwszy od podobnych fabuł, wprowadzanych i stosowanych przez obie te przestrzenie komunikacyjne. Ciekawym zagadnieniem jest też problemem wiary w przedstawiany na scenie obraz czy sytuację i obserwacja prób jej podważania poprzez określone działania teatralne. Wszystko to dowodzić może, że scena, dzięki swej specyfice, staje się pewną przeciwwagą dla zaufania pokładanego w rzeczywistości medialnego ekranu. Najważniejszym zadaniem sztuki jest bowiem prowadzenie dialogu z rzeczywistością, ukazując, że niejeden jej kształt lub wersja interpretacyjna są możliwe<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> P. Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*. Translated by L. Kruger, Routledge, London, New York 1992, s. 101.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpie*, Warszawa 2000, s. 168.

## Prosto w twarz

Teatr brutalistów, na gruncie brytyjskim, skąd jest wywodzony, nazywany teatrem „prosto w twarz” (*In-Yer-Face Theatre*), jest takim „rodzajem teatru, który chwyta publiczność za kark i potrząsa nim, dopóki nie dostarczy wiadomości”, jak wyjaśnia Aleks Sierz<sup>13</sup>. Na polskim gruncie jeszcze niedawno świętował on rekordy popularności. Przez polskich krytyków opisywany był często jako teatr czerpiący wzory fabularne z mass mediów, by używać ich w swoich realizacjach, powtarzając przy naśladowaniu zastanych konwencji. Wielu niechętnych brutalizmowi krytyków uznało tę cechę współczesnego gatunku teatralnego za niemożliwą do zaakceptowania. I nawet jeśli medialny sposób teatralnej reprezentacji dla niektórych spośród nich nie był problemem, tak wszyscy oni uznawali, że powtarzanie, wzorowane na odbiorniku telewizyjnym nastawionym na wiadomości, jest wyjątkowym nieporozumieniem<sup>14</sup>.

Przy analizie tego zjawiska odnieść można wrażenie, że teatr brutalistów wprowadza w życie ideę wprowadzoną na gruncie telewizyjnym, znaną jako *infotainment*<sup>15</sup> – połączenie informacji (information) i rozrywki (entertainment). Umożliwia mu ono naśladowanie „prawdziwych problemów z życia wziętych” w podobny sposób, jak czynią to programy z gatunku *reality show*, jednak na scenie. Nowy brutalizm realizuje tę przesłankę, biorąc na siebie oba wymienione zadania. Jednym z nich jest zapewnienie atrakcji widowni, czekającej na mocne wrażenia, drugim – opowiadanie historii współczesnej, mogącej się teoretycznie przydarzyć komukolwiek spośród publiczności. Za tym drugim zadaniem kryje się pewien ukryty rodzaj interwencjonizmu społecznego.

Wymienione tu dwie cechy, charakterystyczne dla brutalizmu, czerpane z polskich i brytyjskich doświadczeń, mają coś wspólnego. Staje się to wyraźniejsze, kiedy zdajemy sobie sprawę z tego, co doprowadza widza do granic jego dobrego smaku, że aż „trzęsie nim”. Prowokacyjne łamanie norm obyczajowych przez zachowania bohaterów spektakli stało się rodzajem atrakcji dla widzów teatralnych. Wielka liczba przeróżnych tabu została już złamana także na telewizyjnym ekranie, a tendencja ta idzie dalej, aż do momentu, w którym okazać się może, że nie ma pojędynczej normy, która nie została jeszcze przekroczona.

Znamiennym wydaje się też fakt, że w czasie „powszechnego upadku wartości duchowych”, ludzkie oczekiwania dotyczące głębokiego przeżycia sprowadzają się do poszukiwania wstrząsu – w dowolnej postaci. Kiedy uniwersalne niegdyś wartości religijne ustąpiły miejsca dominują-

<sup>13</sup> <http://www.inyerface-theatre.com/what.html>

<sup>14</sup> P. Czapliński, *Socjoza*, „Gazeta Wyborcza”, 15-16 lutego 2003, p. 14-15.

<sup>15</sup> W. Godzic, *Skąd się bierze infotainment*, „Gazeta Wyborcza” 12 V 2005.

cym wartościom materialnym, jedynym okrucieństwem, które zdolne jest jeszcze zatrzymać, staje się jego forma fizyczna, akty brutalności i przemocy. W chęci doświadczania mocnych wrażeń, które mogłyby jakoś dopełnić istnienie odbiorcy kultury i poddać sprawdzianowi jego własną cielesność, poszukuje on zjawisk uderzających w inne istnienia, podobne mu, a jednak od niego samego niezależne. Z rządzącego dzisiejszym światem hedonistycznego pragnienia przyjemności, której szczytową, bo żywiołową i nieokiełznaną formą jest rozkosz, bierze się poszukiwanie strachu. Jak stwierdził Roland Barthes, istnieje „pokrewieństwo (a może nawet identyczność?) rozkoszy i strachu (strach jest jednak nieprzyjemny i wstydlivy). Strach jest bliski rozkoszy [...] w najtrwalszej spośród sprzeczności strach i rozkosz współistnieją – choć oddzielnie”<sup>16</sup>.

Dosadny język, częste odwołania do sfery fizjologii, dewiacje psychiczne i seksualne, o emocjonalnych nie wspominając, a także wszechobecna przemoc łączą naszych rodzimych autorów z Sarah Kane czy Markiem Ravenhillem.

Związek z rzeczywistością nie ma już w sztuce takiego znaczenia jak kiedyś, bo brak jednoznacznej wizji interpretacji świata, na której można się oprzeć. Nawet próby buntu przeciw jego zastanym opisom nie mają racji bytu. Nasz świat jest, jak stwierdził Zygmunt Bauman, światem pozbawionym odnośników, „światem, w którym te odnośniki wyginęły”<sup>17</sup>. Zatem sytuacja przedstawiona na scenie może wyglądać jak z życia wzięta, ale naśladuje ona doniesienia medialne. Nie ma różnicy, czy jakieś zjawisko pojawiła się pierwotnie w telewizorze, na kinowym ekranie, czy może gdzieś indziej – w jakiejś niezależnej od pośredników rzeczywistości. Ma więc rację Lyotard, kiedy mówi, że „przedstawienia zwane «realistycznymi» mogą przywoływać rzeczywistość już tylko w trybie nostalgii lub kpiny, jako okazję raczej do cierpienia niż zaspokojenia. [...] rzeczywistość jest tak zdestabilizowana, że nie daje materiału do doświadczenia, lecz do sondaży i eksperymentowania”<sup>18</sup>.

Gilles Deleuze zdaje się określać przestrzeń eksperymentów, które mają nawiązywać do wcześniej istniejących wyobrażeń świata. Jest to związane z medialną kreacją świadomości zbiorowej i coraz mniejszym znaczeniem indywidualnych doświadczeń i odczuć, pojawiających się w perspektywie jednostki. „Nastąpił kres dawnego realizmu. Jego miejsce zajmuje iluzjonizm, i to nie tylko w sztuce, lecz także w życiu”, stwierdził francuski filozof. Najlepiej znaną wersją istnienia rzeczywistości stała się ta prezentowana w mediach. Różne wytwory kultury łą-

<sup>16</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>17</sup> Z. Bauman, op. cit., s. 170.

<sup>18</sup> F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*. Warszawa 1998, s. 12-13.



czą się we wzajemnych zależnościach wielu rodzajów. Powtórne stosowanie istniejących opisów świata w sztuce oddala je same od estetycznej kategorii *mimesis*, a zbliża do pojęcia *simulacrum*. Jednak różnica pojawić się może czasem przez sam akt powtarzania. Kiedy „nowoczesny świat jest światem pozorów. Wszystkie tożsamości są tylko udawane, wytwarzane jako efekt optyczny wytwarzany w toku głębszej gry, gry różnicy i powtórzenia. Z powtórzeń wydobywamy wciąż małe różnice, warianty i modyfikacje”<sup>19</sup>. Jeśli więc powtórzenie samo w sobie powoduje różnicę, to staje się ona jeszcze łatwiejsza do uzyskania, jeśli powstaje w innej ramie modalnej, a tym bardziej medialnej.

Z drugiej strony media, próbując zachować prostotę treści swojego przekazu, dążą do jego formalnej komplikacji, starając się nadać swoim produktom walor atrakcyjności. Dzięki postępowi technicznemu, na który są otwarte, stosować mogą multiplikację, fragmentaryzację, ruch „oka”. W formie teatralnej – w czystym wydaniu – nie jest to możliwe. Tu widzowie sami decydują o skupieniu uwagi na poszczególnych elementach prezentacji. Jest to przeciwieństwem sytuacji telewizji i kina podlegającym znacznym wpływom już na etapie kadrowania, ruchu kamery i montażu. Nawet najprostszy i jednolity obiekt teatralny „zastałby zdekonstruowany i zrekonstruowany w trakcie filmowania, podobnie jak [dzieje się] w przedstawieniu telewizyjnym, poprzez sam proces robienia zdjęć i edycję”<sup>20</sup>.

## Wodzenie ekranu / uwodzenie ekranem

Zadawanie pytań staje się istotniejsze, niż poszukiwanie odpowiedzi. Pokazanie, że nie jeden kształt czy forma rzeczy są możliwe, a nie jednoznaczne, autorytarne stwierdzanie, są istotą sztuki i całej humanistyki, która już dawno pozbyła się aspiracji do formułowania jednoznacznych sądów. Nowe media wprowadzają pewną chaotyczność i przypadkowość do tradycyjnego sposobu obrazowania, którym operują teatralni twórcy. Pojawia się tendencja do fragmentaryzacji, montażu i kolażu materiału wizualnego, który ma stać się materiałem spektaklu. Niektórzy artyści sceny, penetrując możliwości technologiczne, popadają w zachwyt nad perspektywami, jakie one wprowadzają; inni zdają się podkreślać niedoskonałość używanych środków, w opozycji do żywej obecności aktora, człowieka z ciała i krwi, przed publicznością. Ciekawym przykładem

<sup>19</sup> Ten i wcześniejsze cytaty: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 22.

<sup>20</sup> P. Pavis, op. cit., s. 112.

służyć może w tym kontekście nowojorski teatr The Wooster Group, który na scenie umieszcza aktorów w otoczeniu ekranów, mikrofonów i głośników wzmacniających wszystkie wydawane przez nich, najbardziej subtelne, dźwięki i powiększających, nieznaczące z pozoru, gesty. W dodatku tematyką wielu prezentowanych sztuk staje się mocowanie bohaterów z jakąś dominującą nad nimi siłą, zwyczajem, ograniczeniem, konwencją<sup>21</sup>. Wszystko to zostaje zobrazowane przez pewną intermedialność, wymieszanie i dopełnianie się różnych, istniejących autonomicznie środków obrazowych. Często właśnie przez niezgodność przedstawień poszczególnych z nich potęguje się, omawiane tu, wrażenie sporu. Szczególnie interesujące jest dla nas zwrócenie uwagi przez prowadzącą ten teatr Elizabeth le Compte na rozbieżność akcji scenicznej podejmowanej przez aktorów i prezentowanej na – również obecnych na scenie – monitorach, czyli reprezentacji nowych mediów.

Czasem rozbieżności te przybierają formy bardzo nieznaczące, jak w *L. S. D.* gdzie ekranowa postać zapowiadała z telewizora działania odgrywającego ją aktora na scenie, antycypując je. Powstawał w ten sposób powielony obraz tej samej osoby. Były to jednak sobowtóry niedoskonałe, bowiem działania każdego z nich rozmijały się w czasie, wprowadzając dystans między rejestracją a projekcją. Innym, bardziej złożonym przykładem, służy *To You, the Birdy!* W spektaklu tym zdarzały się momenty, w których schowane za ekranami części ciał postaci scenicznych pojawiały się na nich w formie wcześniej zarejestrowanego materiału filmowego, do którego próbowali dostosować swoje działania aktorzy, ale nie zawsze wychodziło im to idealnie. Przedstawienia te zdają się pytać, co dostrzegamy na scenie i zmuszają do rozciągania porównań tego do prawdy ekranu. Zachęcają do zastanowienia nad różnymi sposobami istnienia wymienionych perspektyw obrazowania. Nie można być pewnym prawdy ekranu, bo aktorzy odbiegają od niej swoimi zachowaniami. Nie można w pełni uwierzyć w pewność działań teatralnych na scenie, bo ekran im przeczy. Taka sytuacja zdaje się podejmować grę z tendencją do przyjmowania najprostszych rozwiązań, podważając je, kiedy jesteśmy już, zgodnie z naszym przyzwyczajeniem, gotowi je przyjąć bez wątpliwości. Zależnie od perspektywy postrzegania dowolna interpretacja jest możliwa. Dzieje się tak zgodnie ze stwierdzeniem Paula Virilio, że perspektywa jest jedynie hierarchią percepcji i prawdopodobnie istnieje tyle perspektyw, ile wizji świata, kultur i warunków życia. Ostro formułowane sądy, które wciąż pojawiają się dokoła nas, mogą istnieć tylko na za-

---

<sup>21</sup> I. Pluta-Kiziak, *Cyfrowe labirynty współczesnego teatru. Przypadek The Wooster Group*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. D. Rode, K. Kuropatwa, Kraków 2003, s. 182.

sadach reliktu lub znaku tęsknoty za autorytetem, który gdzieś zaginął. Interesującym wydaje się fakt, jak używając nowych, medialnych środków wyrazu, teatr dopuszcza wprowadzenie pewnego rodzaju ambiwalencji na swoim terenie.

Mass media funkcjonują na dwóch podstawowych poziomach, posiadając dwa obszary odpowiedzialności: informować i zabawiać swoich odbiorców. Różnią się one od teatru już na pierwszy rzut oka: swoją orientacją w stosunku do fikcjonalności. Warto przy tym odnotować, że nawet wiadomości telewizyjne mają własną fabułę i linię narracyjną, a także „obszary czystej fikcji i inwencji”<sup>22</sup>.

Posiadając własną poetykę, żadne medium nie może być całkowicie wolne od subiektywności, co Marshall McLuhan zawarł w swoim najśłynniejszym zdaniu „medium is a message”. Jednak, powiązane z przekazem informacji dotyczących tak zwanej rzeczywistości, przekazy medialne (a wśród nich wiadomości, ale również reality shows) wytwarzają i promują konstrukt pewnej wizji świata, aspirującej do poziomu nie pozostawiającego odbiorcy wątpliwości co do szczerości przedstawienia. Doskonałość wiary w prezentowaną symulację osiągnana jest przez media dzięki treningowi, jakiemu poddany jest ich adresat, pozostający od dawna pod ich wpływem, od samego początku jego obecności w aktualnych warunkach życia społecznego. Wprowadza to taki poziom jakościowego istnienia świata, w którym nie „rzeczywistość”, a „medialność” decyduje i odgrywa główną rolę w tworzeniu wyobrażeń i opinii społecznych.

Wymienione tu pojęcie medialności może zostać użyte do stworzenia kolejnego neologizmu, opisującego nasze otoczenie, jakim jest „mediokracja”, stająca się współcześnie substytutem demokracji. Promując określone sposoby życia i jego interpretacji (nie mówiąc już o stosunku do określonych opcji politycznych) poprzez specyficzny rodzaj rozrywki, „czwarta władza” stała się pierwszą i najważniejszą. Media zawłaszczyły możliwość kierowania wpływem na sposób myślenia całych społeczeństw. Są obszarem, na którym – w państwach demokratycznych – zaczyna się rządzenie. Media zostają użyte, jak opisał to Noam Chomsky w *Media control*, by ograniczyć wolność jednostki i uciszyć głosy sprzeciwu w jakichkolwiek sprawach. Czasem używają swoich możliwości, by zmusić „stado” do robienia tego, co dla niego zaplanowane, przy zachowaniu wrażenia, że jego członkowie mają wolność wyboru. To punkt, w którym rzeczywistość medialna i mediokracja spotykają się, ja-ko twory „zaprojektowane, by cieszyć”, dając ludziom symulację świata w którym żyją – w czasie rzeczywistym i w naturalnych rozmiarach.

---

<sup>22</sup> P. Pavis, op. cit., s. 103.

Sprawą, którą chcę szczególnie podkreślić w tym miejscu, jest wolność wyboru, jaką ma pozornie każdy, a która wcale się nie zdarza, a nawet jeśli, to nie ma nic wspólnego z całkowitą wolnością. Media podlegają pewnym okolicznościowym ograniczeniom. Wszystkie ich prezentacje są subiektywne, nie ma bowiem możliwości, by ktoś opowiadał jakąś historię bez wyrażania w ten sposób własnej opinii, choćby zawoalowanej. Teatr, którego realizacje zawsze zawierają się w ramie pewnej, konstytutywnej dla niego, fikcji, zdaje się dużo bliżej rzeczywistości niż jakiegokolwiek przekazy medialne, podszywające się pod nią.

Powtarzając na scenie charakterystyczne cechy medialności (percywowanej przez jej odbiorców jako „rzeczywistość”), teatr nie próbuje wcale stwarzać bezkrytycznej iluzji „realności”. Taka możliwość nie istnieje ani w obszarze telewizji, ani teatru. Jednak właśnie tu pojawia się podstawowa różnica między tymi dwoma światami. Teatr nie podejmuje się promocji twierdzenia, że wszystkie pojawiające się na jego scenie postacie i wydarzenia są rzeczywiste. Jego widownia wie, i nie jest w stanie o tym zapomnieć, że to, co widzi, jest tylko imitacją, fałszywym obrazem, stworzonym na jej potrzeby. Teatr sam w sobie podejmuje nawet próbę zwiększenia tego dystansu do własnej podstawy. Znane skądinąd postacie i wydarzenia są ponownie powoływane do istnienia (jak zawsze w jego świecie, od tragedii greckiej poczynawszy, jednak – w przeciwieństwie do tej tradycji – nie po to, by uczynić rozpoznawalnymi nieświadome niczego ofiary losu lub przypomnieć, że konflikty tragiczne stać się mogą udziałem nas wszystkich) aby wyzwolić widza z więzów percepcyjnych przyzwyczajęń, uwalniając go od wiary w medium jako takie, dzięki ukazaniu ramy teatralnej fikcjonalności. Upoważnia to sztukę teatralną do odkrywania swoich konstytucyjnych założeń i podkreślania własnej konwencjonalności. Może się tak stać, ponieważ „na scenie wszystko jest możliwe, wszystko może się zatem wydarzyć: inność wersji, deformacja, bluźnierstwo”<sup>23</sup>. Przez prosty akt zdjęcia maski i ukazania ramy, w której istnieje teatr, pojawia się zjawisko metateatralności.

Patrice Pavis stwierdza w *Theatre at the Crossroads of Culture*, że „teatr sam siebie prezentuje jako fikcję, która daje się zaakceptować tylko dzięki temu, że pojawiają się, obecne w percepcji widza, efekty wprowadzające wrażenie realności, interweniujące, by autoryzować tę fikcję”<sup>24</sup>. Nie ma dziś ucieczki od medialności we współczesnym teatrze, który chce prowadzić dialog z rzeczywistością, ponieważ medialność i rzeczywistość wzajemnie odnoszą się do siebie, a znaki teatralne zawsze zależne są od pewnych życiowych doświadczeń. W tej sytuacji jednak,

<sup>23</sup> T. Kantor, *Cicha noc*.

<sup>24</sup> P. Pavis, op. cit., s. 112.

na wprost publiczności, rzeczywiście istniejący ludzie odgrywają pewne postacie, a nawet – po prostu – prezentują siebie. Taka autentyczność staje się najlepszą bronią przeciwko medialnej kontroli rzeczywistości. Ponieważ toczy się wojna, która zapewne zostanie przegrana przez teatr w sensie ilościowym, jednak, jeśli jakościowo walczące frakcje pozostaną podzielone różnicą, każda z nich będzie miała szansę, by zwyciężyć w kilku bitwach.